El *western*, mitología de una nación

Posted on 5 de abril de 2017 by Rafael Narbona

La historia de los pueblos es la historia de sus libros. A veces, de un solo libro. Es difícil imaginar Grecia sin pensar en la *Ilíada* o en la Europa medieval sin reparar en la *Divina Comedia*. El pueblo judío es el pueblo del Libro, y España, la tierra de un loco que se bate con molinos de viento. En el caso de los Estados Unidos, ninguna obra desempeña un papel semejante. Walt Whitman exaltó la democracia y el individualismo, pero sus arrebatos místicos y su desinhibida forma de hablar de la sexualidad escandalizaron a una sociedad profundamente puritana, que lo consideró un poeta maldito, un poeta de vagabundos. La joven América no es un pueblo de libros, sino de imágenes que se plasmaron en el celuloide durante los años de esplendor del *western*. Sería injusto rebajar el *western* a espectáculo o a una suerte del folclore, pues sus obras reflejan fielmente el espíritu de una nación que nunca ha renunciado al sueño de alcanzar la última frontera, casi un límite irreal, pero necesario, para mantener la ficción de un mundo con tierras vírgenes en sus lejanos confines.

A partir de 1860, comenzaron a circular las novelas baratas protagonizadas por *cowboys*, forajidos, tahúres, *sheriffs*, buhoneros, prostitutas, buscadores de oro o tramperos. Aunque cada uno se situara a un lado de la ley, todos eran personas de fortuna que se enfrentaban al desierto, los indios y las inclemencias naturales. La vida del *cowboy* era particularmente dura, con jornadas de dieciocho horas a caballo, salarios miserables y noches al raso. Controlar a un inmenso rebaño bajo la lluvia, el frío o el calor abrasador, podía convertirse en una trampa mortal, como sucede en *Río Rojo* (Howard Hawks, 1948), donde la excursión furtiva de un *cowboy* al carro de aprovisionamiento para satisfacer el capricho infantil de comer un terrón de azúcar provoca una horripilante estampida que se cobra al menos una vida. A veces no era necesaria una negligencia para desencadenar una catástrofe. Los cuatreros aprovechaban cualquier situación para robar el ganado, asesinando a sangre fría a los desdichados vigilantes, en ocasiones adolescentes sin experiencia, como el hermano más joven de los Earp en *Pasión de los fuertes* (John Ford, 1946). Vivir al filo de la muerte por unos escasos dólares incitaba a los *cowboys* a gastarse su paga en salones de pueblos tan violentos como Dodge City o Tombstone, supuestamente pacificados por Wyatt Earp, un mitómano que pasó sus últimos días en Hollywood, alimentando su leyenda y buscando un director que quisiera narrarla.

Los forajidos eran hijos de la pobreza. En las Grandes Praderas, las casas se construían con ladrillos de hierba y los techos consistían en telas cubiertas de tierra, donde pastaban las vacas. Las cabañas de madera sólo prosperaban en las zonas boscosas. La agricultura y el

ganado sufrían cada cierto tiempo el azote de las malas cosechas y las epidemias. Para huir del hambre, algunos probaban fortuna como salteadores de caminos o ladrones de bancos. De este modo surgieron los hermanos James, el Grupo Salvaje de Bill Doolin, la partida de Butch Cassidy o los cuatreros de Billy the Kid. A pesar de su violencia, despertaron ciertas simpatías, pues sus víctimas eran los bancos, el ferrocarril y los grandes terratenientes. Todo indica que eran asesinos despiadados, pero el cine prefirió retratarlos como rebeldes, inconformistas o inadaptados. Arthur Penn escogió a Paul Newman para protagonizar *El zurdo* (1958), imprimiendo al personaje una mezcla de desamparo, vulnerabilidad y vehemencia. En *Pat Garrett y Billy The Kid* (1973), Sam Peckinpah compuso un retrato más ambiguo del bandido adolescente, mostrando cómo disparaba por la espalda a un ayudante del *sheriff* para huir de la cárcel y evitar la horca. Pese a ello, resultaba más atractivo que los representantes de la ley, antiguos forajidos –como Pat Garrett? que defendían los intereses de los grandes ganaderos y el ferrocarril. De todas formas, las diferencias entre héroes y villanos no estaban muy claras. Por ejemplo, Doc Holliday, el amigo más fiel de Wyatt Earp, era un pistolero con estudios de odontología, que jugaba a las cartas y participaba en apuestas ilegales. Aunque su carrera como dentista empezó de forma prometedora, acumulando tres premios en la Feria del Condado de Dallas por sus prótesis de oro o caucho vulcanizado, su carácter pendenciero y su afición al juego lo convirtieron en un asesino sin problemas de conciencia. Dicen que mató a tres negros porque se negaron a marcharse de un río en el que pretendía bañarse con unos amigos. En Denver peleó cuerpo a cuerpo con un tahúr, mutilando a su adversario con un cuchillo de caza. Enfermo de tuberculosis desde joven, murió con treinta y seis años. Una década después, Wyatt Earp publicó una nota en la prensa, afirmando que era «un caballero al que la tisis había transformado en un vagabundo fronterizo». En el cine, Doc Holliday aparece como un dandi capaz de recitar a Shakespeare o conversar en latín, armado con dos pistolas y un pañuelo de seda.

Se ha dicho que el *western* ha demonizado a los nativos norteamericanos, pero en muchas películas los blancos se comportan como una plaga bíblica. Los indios sólo tomaban de la naturaleza lo que necesitaban. Cuando mataban a un bisonte, aprovechaban hasta el último resto, transformándolo en alimento, ropa, calzado, adornos, cuencos, cucharas, recipientes de agua, cuerda para los arcos, lienzos para sus tipis o combustible para cocinar y calentarse. Los blancos casi llevaron al bisonte a la extinción. William F. Cody se convirtió en el legendario Buffalo Bill por la hazaña de matar a cuatro mil bisontes en dieciocho meses. En *Murieron con las botas puestas* (Raoul Walsh, 1941), la inmolación del Séptimo de Caballería no es un acto de salvajismo de los indios, sino el dramático coste de las intrigas políticas y los intereses comerciales. En *Fort Apache* (John Ford, 1948), Cochise se niega a volver a la reserva porque las condiciones de vida de su pueblo son indignas, derrotando a un regimiento de caballería con tácticas dignas de Julio César. Al igual que los indios, las

mujeres que aparecen en el *western* no son simples variaciones de un estereotipo. En *Johnny Guitar* (Nicholas Ray, 1954), Vienna (Joan Crawford) es una mujer fuerte e independiente, que maneja el revólver con destreza y dirige un *saloon* con talento empresarial. En *Río Rojo*, Tess Millay (Joanne Dru) evita que Dunson (John Wayne) y Matthew (Montgomery Clift) se maten entre sí, olvidando sus años de afecto y amistad. En el universo del *western*, la mujer representa el progreso y la civilización, la paz y el imperio de la ley. En *El hombre que mató a Liberty Valance* (John Ford, 1962), Hallie (Vera Miles) se enamora del abogado Ransom Stoddard (James Stewart), pese a que se había comprometido con Tom Doniphon (John Wayne), un duro *cowboy*. Sus fantasías románticas claudican ante los argumentos de la razón y el sentido común.

El *western* es el libro del pueblo norteamericano, el relato que contiene su epopeya y su miseria como nación, sus virtudes y sus pecados, sus sueños y sus pesadillas. El jinete solitario que contempla las vastas llanuras está en el origen y en el ocaso de una civilización que ama y teme la libertad, que cree firmemente en su destino y que fantasea con lo ilimitado. Estados Unidos se hizo en las fronteras y el *western* cantó esa peripecia, con toda su grandeza y su deplorable crueldad.